

20世紀末の日本の新作管弦楽

水野みか子

1. 歴史記述としての1990年代日本の作曲

1980年代末から90年代にかけて、西村朗、新実徳英、北爪道夫、吉松隆、野平一郎、菅野由弘、細川俊夫ら1940年代後半から50年代生まれの作曲家が社会から注目され、作曲界の世代交替が急速に進んだような時期があった。実際、この時期には芥川作曲賞や武満徹作曲賞をはじめとして若手作曲家のための賞が多様化し、また、バブル経済の流れを受けて地方に芽吹いた地域文化振興策のひとつとして、新作管弦楽の委嘱や作曲家への授賞事例が増え、上記作曲家による様々なスタイルの作品が初演された。もちろん上に挙げた作曲家たちは、芥川作曲賞や武満徹作曲賞の受賞対象よりずっと年長ではあるが、彼らは、芥川作曲賞や武満徹作曲賞をめざす世代にとって、時代を先取りする先駆的存在であったことは確かだ。

この時代の指標となるのは、1989年のベルリンの壁の崩壊、翌90年の、ゴルバチョフ初代大統領となってソ連一党独裁体制の閉幕である。日本では1989年に昭和天皇が亡くなり「昭和」から「平成」に元号が改まった。そして1980年代から90年代にかけて日本各地に文化施設建設ラッシュがあり、1990年には社団法人企業メセナ協議会が設立

され、文化庁も「芸術文化振興基金」設置に向けて動き出した。ここで記述する時代は、そうした背景を持つ時代である。

この時代の作品は未だ後代からの評価が定まっておらず、従ってこの時代は歴史として描かれえない時代である。ここであえて試みようとすることは、前の時代を総括することのできた諸概念——音楽語法のモダニズム、管弦楽委嘱の制度、調性語法との葛藤と融合、音楽界の中でのプロデュース、海外との交流と語法のグローバル化等々——を使うことによって、前の時代からの連続で音楽界を追っていくことである。以下では、まず、海外の重要な同時代潮流との比較に基づいて、日本の作曲界に時代の趨勢としてみられるいくつかの音楽的特性を概観し、次に、大家・中堅作曲家たちの熟練の手法と創作主題を作曲家別に論じる。続いて、制度や初演の機会の区別に沿って、様々な作曲家に触れる。

記述の枠組みは、この時代に特化されたものではなく、論理的に構成されたものでもない。ここでの目的は、作曲家や作品を選び、その作品と前時代からの関係で設定された枠組みとの拮抗に関して、できるかぎり相応しい説明文や言質を取捨選択して書くことであり、従って記述そのものが調査・考察の結論でもある。

2. モチーフと連続的時間への回帰、そしてヨーロッパ・モダニズムからの影響

この時期の作曲界では、響きや時間構成に関して新機軸を打ち出すことは比較的少なくなり、分断された素材断片ではなく、よりモチーフ・旋律的なものへの回帰、非連続的時間から連続的時間への回帰、といった傾向が見られるようになる。なかには調性的なハーモニーを再び持ち出し、そのうえで、かつてとは異なる意義づけをすべく、新

たな脈絡を模索する場合もあった。しかしながら、調性か無調か、モチーフ化か断片化か、反復か絶えざる変化か、など両極に揺れながら、作風は、時代に通底する様式を持つことなく多様化していった。

コンクールや賞の審査等では、多様な様式が並列的に存在していることを認めざるを得なかったので、評価基準も、完成度や記譜の正確さなど、より一般的技術に関するものになっていった。象徴的なことに、第14回入野賞（1993）の審査経過について、石井眞木は「高水準」のほかに、現代の作曲界の「主流」の存在しない多様性、あるいは、各審査委員の作曲上の個別な姿勢、好みの相違といったことが端的に反映した」（『音楽芸術』1993年9月号）と言っている。というのも、審査員7名（石井眞木、湯浅譲二、松平頼暁、藤田正典、藤枝守、松下功、田中聡）が各々1作品を最優秀として選ばなければならない、という規則に基づく審査であったにもかかわらず、数人の審査員からは最優秀への推薦曲はなく、また、推薦された7作品のうち最優秀として推された5作品は、結果的には佳作にも入選しなかったのである。

モチーフと連続的時間への回帰、そして書法の多様化は、この時期の世界に共通の現象であるが、ヨーロッパでは、時代を象徴する2つの潮流が目立ちつつあった。

ひとつは、1980年代後半以降、とりわけフランスにおいて、ジェラルド・グリゼー（1946—98）やトリスタン・ミュライユ（1947—）が実践した書法である。これは、スペクトル分析に基づく周波数分布とそこから結果的に生じる音色特性を楽器のためのエクリチュールに应用するものである。「スペクトル楽派」と呼ばれ、強い影響力を持ったこの音楽語法は、70年代末よりパリの IRCAM（音響音楽共同研究所）¹で進められていた先進的な音響分析研究に基づいて、電子音の合

成を行ったり、分析結果を生楽器の分配（オーケストレーション）に応用したりして、響きに対する新しいアプローチを試みたものである。フィリップ・マヌリ、フィリップ・ユレル、ミッシェル・ジャレル、マルコ・ストロッパら、IRCAM^(注1)に関わった多くの作曲家がスペクトル楽派の影響を受けた。また、1995年に東京で開催された「ブレーズ・フェスティヴァル」では、当時、IRCAM ワークステーションで動いていた MAX を使用してブレーズの《レポン》上演され、コンピュータ音楽関係者のみでなく、広い範囲の音楽ファンや技術関係者に強くアピールした。日本人でこの楽派の影響を受けたのは、野平一郎や90年代後半にパリ留学から帰国する金子仁美、夏田昌和らだった。IRCAM で制作された野平（1955 —）のパリ時代の作品《挑戦への14の逸脱》（1990—91）では、生演奏とその結果生じる音色との間の、インタラクションの諸段階が、電子音響の性質を決定づけるハーモナイザーや周波数変換のグラデーションと呼応していた。

二つ目の潮流はドイツで起こっていた。セリー音楽の代替物として現れた、ブライアン・ファーニホウに代表される「新しい複雑性」である。そこでは、音楽要素として認知されてきた様々な単位を極限にまで細分化することによって、演奏困難な特殊奏法をちりばめたテクスチュアが獲得された。ダルムシュタットの夏期講習会やアメリカのカリフォルニア大学サンディエゴ校やスタンフォード大学でのファーニホウの講義によって、「新しい複雑性」の影響は国際的に広がり、90年代後半には、日本の若手にも大きく影響することになった。とりわけ、秋吉台のセミナーにおいて多くの若者に受け入れられていった。

3. 大家世代のモチーフと時間構成

戦後日本音楽の創作界を前衛という立場から切り開き、語法開拓、アイデンティティの模索、社会に対する音楽的スローガンの投げかけ、創作と受容のための社会システムの構築、など、様々な点で新旧の間に立って仕事を押し進めてきた作曲家たちは、世紀末にかけてますます充実した創作を展開し続けた。そのうちの幾人かは世紀末にかけて相次いで他界することとなってしまったが、90年代半ばころまでは、戦後を切り開いてきた巨匠作曲家たちの大作が連続的に初演された。60～70年代の若き日に思い切って海外生活に入っていた作曲家も、日本での活動を続行した作曲家も、地球規模での文化交流が進むこの時代にあって、内外に広く知られる巨匠作曲家となる。海外での作曲家生活が30年以上にわたり、この時期になってようやく、日本国内で管弦楽作品が演奏されるようになった作曲家もいる。

3-1. 戦後前衛から平成へ

1989年から90年代の時期における武満徹の作品表は、《ア・ストリング・アラウンド・オートム》(89)、《ヴィジョンズ》《マイ・ウェイ・オブ・ライフ》《フロム・ミー・フロウズ・ファット・ユー・コール・タイム》(90)、《ファンタズマ／カントス》《夢の引用》《ハウ・スロウ・ザ・ウィンド》(91)、《系図》《セレモニアル》(92)、《群島S》(93)、《ファンタズマ／カントスⅡ》《精霊の庭》(94)、《スペクトラル・カンティクル》(95)といった管弦楽作品を含んでいる。このうち、松本での第1回サイトウ・キネン・フェスティバルのための《セレモニアル》と飛騨古川国際音楽祭からの委嘱を受けた《精霊の庭》

以外のすべてが、海外で初演されている。いずれも高度に練り上げられた独特の色彩感を放つオーケストレーションを実現し、これらの作品でのひびきの多様態は、7の和音や9の和音といったポピュラーなコードへの偏執をみせながら、たちのぼる旋律線を時間の中で自在に成長させ収束させる。

93年から95年にかけて毎日新聞夕刊に連載したエッセイ「時間の園丁」の中で、武満は、作曲家の生の証となるべき「うた」や「旋律」を獲得したいと語っている。

「私がうたいたい旋律は、単純な叙情の線ではない。それをも含めた、多くの糸が複雑に縊り合わされた、物語る線である。だが、私は、まだそれを手にしてはいない。」(1994年6月6日、毎日新聞夕刊)。

こうした微細な線の集積は、一筆書きのような響きと動きとなって聴かれるのであり、和音の響きは、「うた」や「旋律」という有機的な脈絡のなかで、ひとつの時間から次の時間へと複雑に変化している。この時期の武満に特徴的である、旋律的な動きは、たとえば《ファンタズマ／カントス》では、独奏クラリネットにオーケストラが同時に重なる、といった形で現れる場合にも、「意志的な線」を主張してくるのであり、この点で、「旋律から音色が舞い上がる80年代の諸作」とは異なっている。(桧崎洋子「武満徹創作史概観」、『武満徹音の河のゆくえ』(2000、平凡社)所収)。

湯浅譲二も90年代に多数の充実した管弦楽作品を発表した。ヘルシンキで初演された《シベリウス讃—ミッドナイト・サン》(91)や、《始源への眼差Ⅱ》(92)、《ピアノ・コンチェルティーノ》(94)、《交響組曲「奥の細道」》(95)、《ヴァイオリン協奏曲—イン・メモリー・オブ・武満徹》(96)、《クロノプラスチックⅡ》(1999/2000)など話題作が続く。サントリーホール十周年記念、オペラシティでの個展、

MIF (Music in Future、1993年より Music Tomorrow) をはじめ、日本における重要な現代音楽シーンで湯浅作品の初演を行う機会はますます増大し、加えて、湯浅が熱心に行った教育活動によって、湯浅の音楽は若い層との交流にうちに新たなイメージを獲得していく。

武満徹が亡くなる十日前に湯浅が委嘱を受けたという《ヴァイオリン協奏曲——イン・メモリー・オブ武満徹》(96) は、第一楽章冒頭に現れる12の音のモードを基調にして、そこから作品全体のための様々な音楽形態を導きだしている。武満徹に倣ったという長3度下がってから短3度上がる音型は、作品全体の固定楽想のように作品を引き絞る。大きな弧を描いて幾度も行き来しつつ空間を伸ばし拡張していく独奏は、ピッチの重なりという意味での厚みを持たない。しかしその独奏に導き出される重厚かつ豊かに輝き立体的に変化する管弦楽の響きは、一見たおやかなヴァイオリン独奏パートがいかに力強く巨大なエネルギーを蓄積していったのかを証明する。この作品は尾高賞を受賞し、21世紀に湯浅の音楽がさらに高い頻度で演奏されていくきっかけとなった。

ベルリンと東京の二重生活を30年近く続けた石井眞木は、国内では、「第5回〈東京の夏〉音楽祭」(89)で「ドイツ・ロマン主義とその展開と反逆〈ベルリンの夜明け〉」をテーマにした企画への参画、新交響楽団の「現代の交響作品展」シリーズ(92)の実現、イリ・キリアンとネザーランド・ダンス・シアターの舞台化で知られ、時代を代表するバレエ音楽となった《輝夜姫》の再演(89)、神奈川芸術祭での「石井眞木の音楽」(1991、企画構成は秋山邦晴)の実行などの大きな仕事を完遂した。さらに、「始めも終わりもある形式」としての序破急に挑んだ《風姿》(89)、彫刻家原田和男と打楽器奏者山口恭範の共同製作になる鉄製楽器シデロイホスを用いた《碎動鬼》(89)、龍

宮へと時間を超越して旅立つ浦島太郎を描いたイマジナリー・バレエのための交響譚詩《龍玄の時へ》(94)、《声明交響Ⅰ》(95)、長野で初演された《声明交響Ⅱ》(95)、これまでの創作軌跡の集大成と言うことのできる、新国立劇場柿おとしのためのバレエ《梵鐘の聲～平家物語より》(98) など大規模な作品を発表した。

石井の《声明交響Ⅰ》は、「'95国際永久平和祭典／大阪」によって委嘱され、95年7月に、作曲者自身の指揮と関西フィルハーモニー管弦楽団によって初演された。作曲者自身が言うところの「宗教的な荘厳な音世界の中で」図られる芸術的な「東西両音楽の合一」は、浄土宗中村康隆猥下以下40名の僧侶、龍笛独奏芝祐靖、笙の浄土宗笙演奏家5名によって、おごそかで強いエネルギーのこもった時空間となって立ち上げられた。ここでは京都知恩院に蔵される「阿弥陀二十五菩薩来迎図」に着想を得た響きを、雅楽ではなく管弦楽の響きから立ち上らせ、それに合わせて、長く伝承されてきた声明による法会が遂行されたのだった。

3-2. 意味世界と形式の熟成

松平頼則は、90年代に入ってから海外での発表機会が多く、93年に第5回ゴフレット・ペトラッシ国際作曲コンクールで優勝、さらに、ソプラノと管弦楽曲のための《迦稜頻》(93) やオルレアン音楽祭で演奏された《時の流れの中の二つのエピソード》(95) などで大家の健在ぶりを示した。出版社デュランは松平全作品出版を申し出ている。さらに、96年の5月、89歳の時には、ザルツブルグのモーツァルテウムに客員教授として招かれ、「アспект」音楽祭に参加して、雅楽と自らの音楽とに関して講演を行い、また、97年12月には「パリの秋」音楽祭に登場して、戦前から第一線で活動してきた日本の巨匠作曲家と

して高く評価された。

90年代に入っても最も委嘱の多い作曲家の1人であり続けた三善晃は、桐朋学園大学学長、東京文化会館館長といった要職を務めながら、大作管弦楽作品である4部作《夏の散乱》(95)、《罅つり星》(96)、《霧の果实》(97)、《焉歌・波摘み》(98)を完成させた。《焉歌・波摘み》は、三善にとって6回目の尾高賞受賞作品となった。

生と死の葛藤の果てを見極めようとする三善における四部作は、第二次大戦において、前線で、あるいは空襲で逝った死者への想いに貫かれている。空襲の炎に包まれ倒れ伏した母を助けられなかった幼い息子、高い天空に向かって昇っていく魂のように上に上にと罅(こだま)しながら上って行く響き、もはや生を得ることが不可能となった人とその彼岸に残された自分との間の距離など、三善は想いを具体的に記述しているが、こうした情感は、たとえば《焉歌・波摘み》の中では、冒頭より数十回にわたってくりかえされる「ねんねんころりよ」のモチーフ断片によって紡がれ、奥底にある死者(母)の像と、そこにはどうしても届かない位置にいる己れとを立体的に交差させていく。ここでは、70～80年代に、《響紋》で締めくくられる三部作で描いた魂の軌跡が、再び、深い亀裂と贖いをもって描かれている。

平義久(1938—2005)は1966年以来30年以上にわたってパリに生活し、92年に秋吉台のセミナーにゲスト・コンポーザーとして招かれた時、「もはやフランスの作曲家」と言われるほどにフランス的知性を身につけていた。90年代後半には《彩層》(97)や《フルートと管弦楽のための Reminiscence》(98)がフランスで初演され、また、カーアンでは平をテーマにした音楽祭も開かれ、とりわけそれらの作品のオーケストレーションが高く評価された。しかし、フランスで高く評価されていた平の作品が日本で演奏される機会は稀だったのであり、水戸

芸術館からの委嘱作である《室内管弦楽のための「彩層」》が初演されたのも2002年になってからのことである。

日本人に対する平の影響は、むしろ教育を通じてのものであった。80年代からパリで後進の指導にもあたった平は、フランス人だけでなく、中国、日本、ギリシャなど様々な文化圏出身の生徒を育てた。高度なオーケストレーション書法を持つ平は、フィリップ・マヌリよりもパスカル・デュサパンの感覚の新しさを認め、無調のオーケストレーションのために調性のオーケストレーションを学ぶべきであることを強調した。

3-3. 大きな形式が意味するところ

諸井誠は、1992年の1年で、《コンポジション》より「パッサカリア」の改作、スーパーマリンバ、三十絃箏、オルガンを伴う大規模管弦楽作品《協奏交響曲第3番 神話の崩壊》、シアターピース《源氏の四季》、尺八と箏のための《矛盾の中の矛盾》という四つの大作を完成させ、同時に「彩の国さいたま劇場」の館長という要職にあって次々と新機軸の劇場運営論を展開した。

同じく92年、《竹林奇譚 卷之一～斐陀以呂波》全12曲が三橋貴風によってTOKYO FMホールで上演され（監修：諸井誠、企画構成：三橋）、同時に神戸ジーベックで諸井の構成による関連シンポジウム「現代音楽における異文化の交配」が行われた。《竹林奇譚》もこの時期の諸井の巨大化傾向を示している。東京での全曲上演の進行は、「黎明之調」「正子之調」「合之調」「匠之調」「黄昏之調」「地霊（鳴子入り）」「招魂」「一孔」そして鳴子四章「三寺之章」「十組之章」「十五景之章」「八所之調」と、録音とは異なる編成、空間配置演出となり、この作曲家の広大な精神世界を象徴するとともに、時代に沿った音楽の空間デ

ザインの実現としても高く評価された。「都会の喧噪や日々の雑念を忘れ、人間の芸術的な営みの伝統と現在の妙なる合致に立ち会う幸せを味わう」(笠羽映子、『音楽芸術』1993年1月号)という批評文は、諸井作品の空間性を称える言葉であるとともに、聴く側にもそのような音楽空間を求める気持ちが潜在していたことを示唆している。神戸でのシンポジウムでは、異文化受容が学問的話題になっていた時代において、もはや60年代のような東洋対西洋という問題意識ではなく、多種文化の関係の網の目によって音楽創造が活性化された、ということが指摘された。ここには、90年型の文化変容として「触変」という言葉も現れ、戦後すぐに異文化と自文化の距離を強烈に意識した世代である諸井の、新しい文化変容意識を感じ取ることができる。

黛敏郎もまた東洋と西洋のコンセプトを壮大な規模で統合しようと試み続けた。黛の《京都千二百年「伝統と創成」》(94)は、オラトリオの形を採り、雅楽、声明、平曲、能楽、三曲、義太夫、祇園囃子、鼓笛隊、混声合唱、語りとオーケストラという膨大な編成による作品である。桓武天皇が京都に遷都してからの歴史を絵巻物のように朗々と歌い上げていく構成で、洋の東西、新旧、多様態の文化など、異質なものが共存するユニバーサルな世界が描かれた。また、オーケストラ・アンサンブル金沢から黛への委嘱は、未完の《パッサカリア》(未完、97)となったが、ここではテーマが荘重に提示された後、バッハ、モーツァルト、ベートーヴェン、ワーグナーなど、ヨーロッパを代表する過去の作品群が次々と現れる。

巨大な音楽空間を打ち出すことによって、よりグローバルな広がりをもって仕上がった作品として、他に一柳慧や水野修孝の作品群が挙げられるが、それらについては別項で詳述する。

3-4. 新しい音楽の場の創成

80年代に反復とそれがもたらす停滞を追求する管弦楽作品を次々と創作していた一柳慧は、90年代前半に、それまでの問題意識の集約のような形で、《ピアノ協奏曲第3番「分水嶺」》(91)、《汽水域》(92)などを発表した。この時期の一柳はまた、芸術監督として「東京インターナショナル・ミュージックアンサンブル」を率いて海外公演を行ったり、神奈川県立音楽堂で数々のコラボレーション作品を発表したりして多彩な活動を精力的に続けた。「リンク'96音楽堂 鳴り響くアジア」での委嘱作品《心の視界》は、木戸敏郎の演出による、天台声明と打ち物、笙、独奏チェロ、箏、箏、尺八、箏篳（クゴ）といった複合的な楽器を使う大規模な舞台作品で、声明を唱える僧侶たちの色鮮やかな衣装と投華（とうげ）の所作による格調高く華やかな作品である。かつてジョン・ケージとともに伝統を大きく方向転換させた一柳の前衛精神は、今や、オペラをはじめとする視覚的効果の高い要素を好み、時間と空間が浸透しあって形成する日本的な場の精神へと向かうのであり、そこにさらに特異な楽器音色を組み合わせて、異種共在型の新世界を築いた。

こうした、一柳の異種共在型作品での声明は、伝統的に守られてきた儀式・儀礼のための声の借用や引用という側面を持ちながら、全体構成の中に照らしてみれば、独立した音色領域を持つ文化が外界に向かって切り込んでくる鋭さによって、西欧的世界に対する異次元の時空間として作用する。ヨーロッパ的音楽世界では、空間要素は時間に相対する第二の軸として、時間とは別次元で語られる傾向にあるが、一柳作品での声明は、時間と空間の関係がそもそも二項対立的には論じ得ないような相互作用力を持つ。その意味で、一柳のコラボレーション作品では、時間と空間は、異種の軸が交錯することによって起

こる振じれ現象を保持したまま拮抗している。

このような作用を持つ声明と同様、一柳がしばしばコラボレートする声明家桜井真樹子もまた、独自の時空世界を持っている。桜井は、人声という音素材や人間身体に刷り込まれた文化の差を乗り越え、東洋・西洋の区別もアジア諸地域の文化的・宗教的差異をも飛び越える。桜井はまた、一柳より若い世代である藤枝守や高橋鮎生らとのコラボレーションでも、能、ユダヤ教の朗唱、新しいテクノロジーなどを融合する媒体として自在に声を操り、また、太平洋をはさむ文化圏に感性の源を持つ作曲家たちと活発に交流する機会を持った。

一柳と同世代の松平頼暁は1982年から91年にかけて、十回におよぶ作品コンサートシリーズによって、多くの聴衆に注目された。演奏家たちからの新作委嘱も多く、90年代を通じて常に話題の中心にあった。また、海外の同時代作曲家たちとの広い交流を生かして、現音会長時代には国際大会の準備を着々と推進した。作品シリーズ第11回は、フランス・トラヴィス指揮の東京交響楽団演奏によるオーケストラ作品の夕べとなり（1995年2月9日）、《螺旋》（94-95）が初演された。この作品では、パート間のアンサンブル規定はゆるやかで、任意のタイミングで発音しているかのような印象を与えるが、そこから収斂へと向かうプロセスには確固たる方向づけがなされている。

京都では長年にわたって後進の指導にあたっていた廣瀬量平が、様々な国際シンポジウムやコンサート・プロデュースに携わり、「京都・若い作曲家連続作品展」の企画・監修や「芸術祭典・京」の音楽・舞踊部門プロデューサーなどとして、京都における若手作品発表の機会を拡大した。廣瀬は、邦楽器のために独自の境地を開いた作品群や合唱曲などによって各地で高い人気を博したが、この時期の管弦楽作品としては《シンフォニア京都》（95）が重要である。この作品

は、京都市民にとって待望久しかった京都コンサートホール開館記念コンサートにおいて、井上道義指揮の京都市交響楽団によって初演された。尺八を想起させるようなアルト・フルートや金管とオルガンの誇らかな響きなど、随所の楽器法が優れた構成感を浮び上がらせる。

3-5. 「わかりやすい」形式への回帰

現代音楽という狭い領域での聴衆に限定せず、より幅広い聴衆に向けて創作を開いていった作曲家もいた。

池辺晋一郎は、合唱やテレビドラマ等の数多い作品によって、あるいはわかりやすい音楽理論書やエッセイ、さらにはテレビ番組への積極的な出演によって、一般社会に最もよく知られた現代作曲家のひとりとなる。80年代末から90年にかけて、池辺の企画・構成で開催された「Tokyo Sound Splash」は、アフリカのウッド演奏に代表されるワールド・ミュージックからシリアスな現代音楽まで、ジャンルを超えて新しい未来を予感させる音楽を紹介していたが、ここで北爪道夫、新実徳英、権代敦彦らの新作を紹介したことは、池辺の先見の明を示している。自らの作品としては、サントリー音楽財団による「作曲家の個展—'93池辺晋一郎」で初演された《交響曲第6番「個の座標の上で」》のように、スピーディで才気煥発な構成に特徴があり、モチーフがしなやかに躍り出では遮断される、その変幻自在な形姿に魅力がある。それとは対照的に、たとえば大阪センチュリー交響楽団委嘱による《チェロ協奏曲「木に同じく」》(96)では、独奏とオーケストラを個と全体として対峙させるのではなく、オーケストラの各セクションと独奏の間に緻密なアンサンブルを成立させ、音と音の交わりを丁寧に積み重ねて響きを探求している。環境破壊に苦しむ森への思いを、微細な音色変化で美しくニュアンスづけた《悲しみの森》(98、二度目

の尾高賞)では、響きはさらに遠くの何かへと向かう憧憬をたたえている。

いずれにせよ、90年代の池辺には、交響曲や協奏曲という古典的形式への回帰が目立つ。そうした作品群では、形式カテゴリーを借りながらモチーフを重層的に組み合わせ、そこに新旧共存のあり方によって意味を獲得する書法が探求されたのだった。

水野修孝もまた、ポップ・ミュージックへの親近を見せながら交響曲ジャンルでの探索を遂行した作曲家のひとりであるが、水野の場合は、書法よりむしろ形式の変革や拡充への意識が強い。この時期の水野を特徴づける極端な派手さは、たとえば、1992年9月に幕張で初演された演奏時間3時間にわたる《交響的変容》の、乱舞する響きの重なりと狂乱の展開に指摘できる。他にも大規模な作品が続き、1997年には《交響曲第3番》が文化庁芸術祭優秀賞を受賞し、多様式的な作風のオペラ《美女と野獣》(89)、ミュージカル《時空の峠》(96)など、ジャンルを越えた大きな舞台作品が発表された。

池辺や水野の巨大化・包括化は、より「わかりやすい」方向へ向かう傾向を持つ対し、近藤譲や佐藤聡明は、素材を限定して、むしろ遡求的方向で書法を収斂させた。

近藤譲は《牧歌》(89)、《林にて》(89)の二作において、かつての「線の音楽」にあった、時空間の十分な広がりの中で個々の「線」を見透かすことができるような構造をさらに探求している。尾高賞受賞作品《林にて》では、管弦楽をステージ左右に分割して配置し、しかもそのそれぞれの中での弦管打を変則的に配置して、音源の空間分離による「一対多」の構図が、意味世界への憧れとしての旋律的・連続的なものからみあわされるが、意味への憧憬は、作品の近景として見えることはあっても、遠景としては、塗り込められたひとつの色彩

と感じられ、耳を惹くのは、あくまでも複雑なテクスチュアと明晰な構造である。

近藤が主宰した「ムジカ・プラクティカ」は91年に解散し、その後、近藤の海外での活動が多くなる。ロンドンの「アルメイダ国際現代音楽祭」への招聘（89）、ケルンとフランクフルトでの個展（90）をはじめ、ロンドン・シンフォニエッタやフランスのアンサンブル〈2 E 2 M〉からの委嘱、ハーヴァード大学やエディンバラ大学での講演、ガウデアムス国際作曲コンクールの審査員などで、近藤の活動は広く知られるようになり、そのほとんどの作品はイギリスのヨーク大学出版から出されている。

80年代よりアメリカで数々の委嘱を得ていた佐藤聡明は、90年代に入ってニューヨークでの評価がますます高まり、1996年1月には、ジャパン・ソサエティーによって、ニューヨークにおける6度目の個展が開かれた。ここでは、1987年から96年までの5曲の弦楽オーケストラ作品が演奏された。ニューヨーク・タイムズのアラン・コジンは、「いずれも緩徐な動きの瞑想的な音楽で、仏教とキリスト教の神秘主義の結合に基礎を置き、透明で独特の和声と精神性に彩られた音楽はまことに心ひかれるものがある」と評した。ニューヨーク・フィルの「ミレニアムへのメッセージ」国際委嘱では、アメリカのジョン・コリアーノ、ドイツのH.W.ヘンツェ、フィンランドのカイヤ・サーリアホ、イギリスのトマス・アデス、グルジアのギア・カンチェリの5名とともにアジアの代表的作曲家として選ばれた。システム性よりも、響きのゆらめきが醸し出す、一面に漂う空気のような空間から響きの緩やかな変容へと耳をひっぱっていく作風は、大勢の聴衆にアピールする力も強い。日本で90年代に初演されたものとしては、《黄昏の香を聴く》（97）、《蛍火の庭》（98）などの弦楽合奏曲がある。

いずみホール、紀尾井ホール、しらかわホールの共同委嘱で2001年に初演された佐藤の《沈黙（しじま）の淵より》は、2台のチューブラー・ベルと室内管弦楽のための作品で、限定された数少ない音から、演奏者、聴衆がともに耳を傾ける神秘的空間を作っていく。その圧倒的な牽引力は、多様式が混在する21世紀日本の音楽界において、新鮮味をもって高く評価された。

4. 世紀末の響きを集大成する中堅作曲家たち

新作管弦楽委嘱の制度化がひととおり整った東京で90年代に旺盛な創作力を発揮したのは、40～50歳台の作曲家である。彼らは、東京初演に続いて地方での再演や放送によって作品を流通させていく、という文化消費の制度の中で、コンサートや音楽祭の企画構成やエッセイや音楽解説の執筆などによって自身をもプロデュースしながら創作を深めていった。こうした世代は、NHK 交響楽団、東京交響楽団などの楽団による委嘱、尾高賞、サントリー音楽賞など、東京の音楽界の重要な部分に幾度も登場し、90年代の終わりには完全にエスタブリッシュされた作曲家となり、次の世代へと影響を与えた。

この世代には、たとえば、30年以上の在欧歴を持ち、ヨーロッパで最も注目される作曲家のひとりである久保摩耶子も含まれる。久保は、ウィーン国立音楽大学を卒業し、ラッヘンマンらに師事、後にベルリンに拠点を移して活躍している。グラーツ歌劇場と「シュタイヤーの秋」の共同委嘱作品であるオペラ《羅生門》(96)はヨーロッパの音楽ジャーナリズムで高く評価された。《羅生門》は、前衛的なものから調性・規則的拍節を持つものまで多彩な語法を持ち、二幕十場から成る大作である。久保の《交響曲第一番》は2000年にグラーツで

初演された。《交響曲第二番》(2000) になってようやく日本での委嘱、すなわち京都市の委嘱・初演となった。《羅生門》の日本初演は2002年であり、90年代以降に特徴的な、いわゆる逆輸入の音楽として紹介されたことになる。

こうした久保の活動歴は同世代の日本人作曲家の中でやや特殊な例ではあるものの、海外での評価が先行している点と、そのことが理由のひとつとなって日本の楽壇での注目が、制度の整った新作管弦楽の世界ではなくむしろまずオペラから始まった、という点において、日本での管弦楽発表制度委嘱が多面的な目配りに欠けていたことを象徴する。

4-1. 個別化するヘテロフォニー

この世代の中でも最も早くから管弦楽書法の確かさを認められたのは西村朗(1953—)である。西村は、ヘテロフォニーの名に象徴される豊穡な響きの変容を展開し、《太陽の臍》(89、第8回中島健蔵音楽賞)、《チェロ協奏曲》(90)、《永遠なる混沌の光の中へ》(90、第41回尾高賞)、2重協奏曲《光の環》(91、第40回尾高賞)という四部作を完成させた。西村自身が「螺旋的音楽時間」と呼ぶところの、個々の作品における円環的時間は、トレモロ、微分音、微細なグリッサンド等によって綿密に色付けられた響きの生成、成長と消滅の強靱な一本の道筋として拓かれていく。その精緻な響きは、単に瞬間の中に力をこめるばかりでなく、明確なパースペクティブを持って確固たる方向へと時間を進めていく。そして、西洋とアジアは、別個の文化として西村の音楽を規定するのではなく、作曲家が自らの生きる時代のマルチカルチュラルで多彩かつ大量の情報や複雑な知の枠組みなのであり、その情報の複雑さを自らの中で昇華させるための曼陀羅におい

て、異質にして同質なものの、すなわちヘテロフォニーへと統合されている。

西村の作品に付されている、曼陀羅、迦楼羅、マニといった、具体的な視覚イメージを伴うアジア的タイトルについて、西村自身は杉浦康平からの影響を認めているが、こうしたタイトルに象徴される世界観・宇宙観は、打楽器や擦弦音で効果的に色付けられた表象力の強い独特のオーケストレーションや、堅固に構成された和声進行によって具体化される。たとえば《太陽の臍》冒頭では、世界の始まりである光をあらわすため、5度の音程が1つのキラキラした波動となるべく構成されるが、ここでは、フラジョレットによる第一ヴァイオリンとヴィオラとのオクターヴの間に、遠景のように第二ヴァイオリンで5度を響かせ、さらに、アンティック・シンバルとヴィブラフォンによる、芯のある、震えない響きが重ねられる。

オンド・マルトノを、決して強くはないが、依れたり旋回したりしながら確実に宇宙空間を進んでいく「緒」として描いたアストラル協奏曲《光の鏡》(92)では、うねりやクラスターの音楽的展開を深化させ、西村の過渡期をうかがわせる。クラリネットと9人の奏者のための《悲の河Ⅱ》(97)における緩やかな音響動態では、クラリネットの重音やダブル・フラジョレットのスライドによる響きのきしみが、瞬間瞬間に、音の振動を伝えるべき空間媒体へと、静かに、そしてゆっくりと浸透する。

西村は1950年代生まれの世代を代表する日本の作曲家として国際的に知られ、ノルウェーの「ウルティマ現代音楽祭」による委嘱作品《ピアノ協奏曲》をはじめ、海外からの委嘱も多い。

西村にみられるように、アジアの文化と音感性は、90年代に創作盛期を迎える作曲家たちに様々なヒントを与えたが、それは1950年代に

世に出た作曲家たちのアジア意識とは異なる。かの時代には、西洋に対する日本的なるものを意識していたのであり、かつての「日本的なるもの」の意識は、西洋アカデミズムの書法や最新の音楽語法を単に技術として自らの創作に組み入れることへの反省と対峙であった。各作曲家にとって90年代のアジアは、汎アジアとして共通形式を持つ隣人だった。

和楽器を早くから創作の素材としてきた新実徳英（1947—）は、日本的なものと欧米ふうのものが混在している現代世相を背景にして日本と日本人の精神性を考えようとした。欧米と日本という2つの精神をヘテロフォニーによって重層化する。たとえばオーケストラが演奏する〈巨大な尺八〉として創作された《ヘテロリズムクス》（91）では、原旋律とそれに纏わりつく幾つもの動きが、リズムを異にする複数の動きとなって、複合的時間へと撚り上げられていく。

また、《生命連鎖》（93）では、冒頭から現れ200小節以上にも渡って続けられる弦楽器のグリッサンドが、音価の二分割と三分割を混在させ、タイミングをずらしながら上下するマイクロポリフォニーを形成する。ここでは、比較的明確に感じられるテンポと、時折さしはさまれる打楽器の起伏によって、総体としては、小さな波から大きな波へ、低部から高部へと、極太の生命線を維持しながらひとつの定まった方向へと、シンプルなラインがまっすぐ突き進んでいく。

二十絃箏とオーケストラのために作曲された《宇宙樹》は、作曲者によれば、画家の平松礼二が追求してきた「路」というテーマに呼応する音楽であり、絵画の中の色彩や造形が、音の色彩や造形に呼応している。日本の伝統楽器とオーケストラは、互いに呼び合い、呼応し合うことによって神秘の空間を立ち昇らせ、文化的ニュアンスを払拭しながら上昇し下降する大きな持続的うねり、あるいは、衝撃的打撃

音を、一本の太い幹のまわりに紡いでいく。《宇宙樹》は、名古屋フィルハーモニー交響楽団の創立30周年記念として委嘱されたものであり、その初演は、野坂恵子の独奏や飯守泰次郎の指揮による演奏水準の高さとともに各方面で高く評価された。

N響による〈MUSIC TOMORROW〉のための委嘱作品《焰の螺旋》(97)は、個別パートの微細な動きを積み重ねて形成される音響体をさらに繊細に変化させているが、その語法の熟練によって、90年代の新実を統括する作品と言えよう。90年代を通じて多作であり続けた新実は、合唱や教育音楽といった、より一般聴衆に開かれた分野でも旺盛だったのであり、《風の雅歌》(93)、《みづいろの風》(94)、《生きる》(95)などの合唱曲は、各地で広く歌われた。また、詩人谷川雁とのコラボレーションで生まれた独唱歌曲集《白いうた 青いうた》(88-94)は53曲にのぼっている。

4-2. 静けさの響き

西欧的リズムの合理性では区分できない東洋の時間感覚を、静謐な響きの微細な変化に求める傾向は、この時代においても特別な創作風景として指摘することができる。静謐とは必ずしも小さな音量を意味するのではなく、経過する時間の密度と展開される空間の広さに関わる安らぎの精神風景に似ている。

北爪道夫(1948-)は、90年代に入ってから、《昇華》(90/91)、《映照》(93、尾高賞受賞)、《始まりの海から》(99)、《地の風景》(2000、尾高賞受賞)といった重要な管弦楽作品を発表している。《昇華》は京都市の委嘱で作曲され、1990年12月26日、井上道義指揮の京都市交響楽団によって初演され、翌年11月30日、日本現代音楽協会創立60周年記念「東京現代音楽祭」で再演された。この作品での、協和音を重

ねて醸し出される響きは、その後さらに追求されることになる。

《映照》を構成する三つの部分は、「あらゆる細部までを吟味したゆったりとした静的な響き」も「巨大なクライマックスへ向かう」（武田明倫、『音楽芸術』1993年9月号）一本気なエネルギーも、ともに緻密に構成され、初演時（1993年7月13日「第17回現代日本のオーケストラ音楽」）よりその風格を高く評価された。

自らの創作の立脚地点に関して、北爪は、「色彩と色彩の混ざり具合による肌ざわりの様々な差異と、そこから自然に生まれる新しい言葉の息吹、その時間と空間の積み重なり」がポイントだと言っている（作曲者自身による《映照》のプログラムノート）が、この言説は《シャドウズ》から自然回帰的な大規模管弦楽曲までの道が連続していることを裏付ける。《始まりの海から》は、長い時間をかけて丁寧に上行し、響きをじっくりと熟成させる。

細川俊夫（1955—）は、80年代後半から90年代前半、背景音として常に響いている柔らかな音を母体として、「そこから線が（音が）生み出されてくるという構図を根底に持った音楽」（細川俊夫、『細川俊夫作品集Ⅶ』CD解説）を書き続けた。たとえば、細川にとって最初の尾高賞作品となった《遠景Ⅰ》（89）では 狂奔する金管の衝撃の中からゆっくりと進み始める時間の中に、核音に近似音高を重ねた、記憶の奥底にあるようなかそけき響きが浮上して、その近似音の重なりに軋みを発生させない程度の微細な変化が丁寧に加えられていく。続いて、2つの7度を5度間隔で入れ子式に組み合わせ、透明に響くところの5度という音程に影を付けて輪郭を縁取る手法で、不協和な付随ピッチを強調して空間の中に切り込んでいく。

こうした響きの微細な変化は、細川を雅楽へと歩み寄らせる。「梵鐘様式」と呼ばれる細川の音楽思想は、ひとつの響きが空間の中に浸

透していき、残響や他の響きとの融合・干渉を経て、太古の響き、あるいは精神内を深化する響きへと至るプロセスとして様式化された書法であり、《遠景Ⅱ》(96)などに実現される。静かに精神や聴覚をとぎずませて、響きの行方を聞こうとする細川の姿勢は、「きわめて急進的な作法で日本的な静寂を表現する」(富樫康、『演奏年鑑』1994、N響 Music Tomorrow で発表された《ランドスケープⅢ》(93)への評)と評され、長年のドイツ生活によってヨーロッパ文化への深い理解をしみ込ませた身体と精神による新しい表現として位置づけられた。細川の作品が東京で集中的に聴かれたのは97年10月の「サントリー音楽財団コンサート作曲家の個展'97」においてだが、ここでは90年代の作品として《歌う木》(96)、《うつろひ・なぎ》(96)、《チェロ協奏曲～武満徹の思い出に》(97)が演奏された。

ケルン放送局の委嘱で作曲され、彫刻家である宮脇愛子と建築家の磯崎新に捧げられた《うつろひ・なぎ》は、岡山県奈義町に設置された建築と彫刻との関わりの中から生まれたものであり、作曲者と自然との交感に原点を持つ。この音楽は、始点も終点もなく、しかも確かな方向性を持って立ち上がり、突き抜け、そして消えてゆく響きである。笙、弦楽オーケストラ、ハープ、チェレスタそして打楽器という楽器の組み合わせでリアライズされるその響きが、倍音を豊富に含みはっきり聞き取れるピッチを持つ笙は人間の身体器官(=organ)とみたられ、舞台上の二群と客席後方とに分離配置された弦楽器群は、身体から空ないしは東洋的な気をたたえた無限宇宙への呼び交しに答える存在として響応する。

4-3. デジタル世代のリリシズム

「デジタル」をキーワードとする時代にあって、コンピュータに密接に関わる最初の世代、すなわち1950年代生まれの世代が、世紀末に目立った活動を展開した。

吉松隆(1953-)は様々な演奏家との交流のうちに豊かな作品を生み、協和度の高いハーモニーと透明なテクスチュアを、完成度の高い形式の中に実現した。耳触りのよい吉松サウンドは、演奏会でも幅広いジャンルの音楽ファンを魅了した。この時代の吉松は、《カムイチカプ交響曲》(90)、《地球(テラ)にて》(92)という2つの交響曲によって、長大な作品世界を開いたが、これらの作品は、時間的規模が大きいばかりではなく、前者でのアイヌ文化への思い(カムイ=神、チカプ=鳥、いずれもアイヌ語)をこめ、後者では、アジア、ヨーロッパ、アフリカという3つの文化圏の統合への欲求を具現した。第3番目の交響曲は第2番完成ののち7年の年月を経て録音初演の形で発表されることになるが、アジアの悠然たる自然讃歌として熟成された吉松独特のハーモニーとその時間展開は、90年代末には、古典的ではあるが迷いなき感性を誇る音楽コンテキストとして実現される。80年代に続き、鳥をテーマとしたバード・シリーズは、サクソフォーンの名手須川展也のための《ファジイバード・ソナタ》(91)や《サイバーバード協奏曲》(94)などを生んだ。また、手塚治虫の大ファンである吉松は、この時期、様々な編成でのアトムハーツ・シリーズを作曲した。吉松は、初期アニメーションとしての「鉄腕アトム」を喜んで見ていた世代であり、日本社会の文化環境にどっぷりと浸かりながら、アジアや、さらに広い世界への憧れを実現し、音楽ジャンルや文化圏の差異を、否定することなくそのまま受け入れた。

長いパリ生活から帰国した野平一郎(1953-)は、ピアニスト・指

揮者としての活動も活発で、東京シンフォニエッタやルナ・コンテンポラリーといった演奏グループをリードし、多くのソリストの国内リサイタルで伴奏を勤めて高く評価された。もともと、パリ国立高等音楽院で作曲とピアノ伴奏法を学び、アンサンブル・アンテルコンタンポランやロンドン・シンフォニエッタでソリストとして活躍していた野平は、世界の超一級の現代音楽アンサンブルでの経験に基づく、演奏家的作曲センスを持つ。

野平の尾高賞作品である《室内協奏曲第一番》(95)は、「オーケストラ・アンサンブル金沢」のために岩城宏之より委嘱された作品である。ここで野平は「人が聞くことのないさまざまな音の流れ」を聴こうとするのであり、モチーフのような明確な形ができあがる前の姿のまま多数併存する音事象から、断続的に表面へと浮かび上がるプロセスを音楽として描いていく。複数の異質なものが共存する「状況」から、ある特定の結びつきによって「モチーフ」が生成される場合もあるが、他の結びつき方によって全く異なる「モチーフ」が生まれる可能性もある。こうした、意図されたオルタナティヴな構造は、和音が、あるモチーフに対する伴奏としてホモフォニーを打ち立てることはない。数種類のピッチが形作る「和音」は、前後の脈絡によっては単一の響きに聞こえるのであり、また逆に単音であっても、前後の脈絡によっては和音構成音のひとつであるかのように聞こえる。それはまるで、ひとつの巨大な石が、光の当たり方や見る角度によって、複合物のように見えたり、複層的に重なりあうもののように見えたりする、というような状態である。作曲者が言うところの「ごつごつとした肌触り」(野平一郎、CD「21世紀へのメッセージ vol.3 (オーケストラ・アンサンブル金沢) での作品解説」)は、種々の段階での和声的協和度を幾何学的な運動や音色の感覚に一体化させる、フランス的構

築法の影響を思わせる。そうした響きの多面体は、しかしながら、「室内協奏曲」というノスタルジックな形式に嵌められているのである。

菅野由弘（1953－）は、邦楽器や国立劇場による正倉院の復元楽器あるいは声明といった媒体によって大規模な作品を生み出した。古来日本の楽器や音響媒体は、西洋的記譜を当然のように扱ってきた今日の作曲家にとっては扱いにくい素材であるが、菅野はそれを積極的に交響化しているのである。これは、コンピュータによる音響生成に早くから興味を持っていた菅野が、これまでに存在しなかった響きや音の立ち上りのための道筋を確たる音楽語法として創造していく作家であったことと無関係ではない。国立劇場委嘱の《西行—光の道—雅楽、声明、古代楽器のための》（95）や、箏の吉村七重から委嘱された《濤韻》（92）、あるいは、伶楽舎のための《月の位相》（98）は、日本という国家意識や民族意識とは全く異なる次元で、東洋でも日本でもない独特の響きを生み出している。

そうした響きの実験を経験してきた菅野が、NHKの委嘱で作曲した《崩壊の神話》（95）は、「フラクタル・ゾーン＝蓄積されたエネルギー」「ナガサキ＝破壊」「メタリック・キューブ＝再生への始まり」の三楽章で構成され、人為的地球破壊への反省をうながしている。

5. 新作管弦楽委嘱の制度的変遷と新世代の管弦楽作品

管弦楽作品が生まれる機会は、主に若手や中堅が関わるコンクール形式、地域行政や文化振興との関わりの中で発生する委嘱初演、同人的な集まりで立ち上げる管弦楽作品演奏会、海外のフェスティバルやコンクールや放送初演のための委嘱など、多様化した。東京では、「民音現代作曲音楽祭」、現音主催の「現代の音楽展」、N響による〈Music

in Future〉、交響楽振興財団による「現代日本のオーケストラ」などが、前の時代から継続している制度であり、「芥川作曲賞」や「武満作曲賞」などは、この時期に若手向けの賞としての存在意義を獲得していった制度である。作曲家集団による自主企画である「オーケストラ・プロジェクト」のほか、管弦楽団主催の作曲家特集や個展、地方の団体からの委嘱などもこの時期に充実する。

5-1. MIF と Music Tomorrow / 「作曲家の個展」

NHK 交響楽団主催による 〈Music in Future〉 (MIF) は、93年より 〈Music Tomorrow〉 という名称に変わり、毎年、委嘱と尾高賞作品を同じコンサートで演奏する企画を継続している。この企画の委嘱では、西村朗の《ヴァイオリン、ピアノとオーケストラのための二重協奏曲「光の環」》(91)、湯浅譲二の《始源への眼差Ⅱ》(92) などが生まれた。

この個展シリーズで生まれた松村禎三の《交響曲第2番》(98) は、作曲者にとって25年ぶりの交響曲で、オペラ《沈黙》を仕上げたあとの初めての大作である。この作品について、松村自身は、バッハやモーツァルトが持っていたような、様式化されたものの中での「しなやかさ」を探求したと語っている。日本を背負ったような気負いを捨て、心の赴くままに書こうとして現れてきた楽想が「しなやかさ」を実現するのであり、作品は、擬調性的な、協和度の高い和音への傾斜を持っている。ひとつのモチーフに基づく三楽章構成で、独奏ピアノが前面に押し出された構成だが、フィナーレは衝撃的な管弦楽で締めくくられる。

5-2. 民音／交響楽振興財団

1989年以降の「民音現代作曲音楽祭」では、松村禎三や三善晃らの円熟作曲家の作品に加えて、彼らの門下生にあたる世代への委嘱が続き、ヴェテランと若手たちによる、時代の精神風景を代表する秀作が演奏された。

長くパリに滞在した牧野縑（1940—）の《トランスミュタシオン》は、金管主導型の硬質な輝きを保ちながら、西欧に追随しない日本の響きを誇る。安良岡章夫（1958—）の《協奏的変容》（91）は、第17回「民音現代作曲音楽祭」で初演された。その後安良岡は、自身が率いる室内アンサンブルアール・レスピランや桐朋音楽大学での国際的企画などで活躍しながら、《合奏協奏曲第一番アニマトーリ》（93）をはじめ、中堅作曲家として充実した創作を継続した。田中カレン（1961—）の《イニシウム～オーケストラとライブ・エレクトロニクスのための》（93）は、生演奏とともに音響制御されるシンセサイザーと管弦楽のための作品で、肅々たるティンパニの連打に低弦の微動が重なって強い表現を保証し、エレクトロニクスの響きの層との間に付かず離れずの微妙なニュアンスを放った。なお、田中はパリで長く住んでフランスで多くの作品を発表したのち、カリフォルニアで教鞭を採り、アメリカでも活動を展開している。

日本交響楽振興財団による「現代日本のオーケストラ音楽」では、90年代前半までに、田頭勉、白石和彦、田丸彩和子、佐藤雅弘、佐藤真、藤掛廣幸、中村滋延、江村哲二、水野みか子、北浦恒人、鎌田実、菊池幸夫、小栗克巳、久行敏彦、島田広、正門憲也らの初期管弦楽作品が選ばれた。このシリーズでは、中堅以上の作曲家への委嘱作品も初演された。また90年代後半にはここでの初演をステップに、芥川作曲賞にノミネートされる例が出た。「現代日本のオーケストラ音楽」

は、独奏楽器を主体とする、いわゆる協奏曲形式の作品と管弦楽そのものの響きをアピールする作品が同じ座標ではかられるという、オーケストラ作品コンクールの欠点を孕んではいるものの、90年代前半、貴重な発表の機会となっていた。

5-3. 管弦楽団からの委嘱

オーケストラが自らの主催公演のために作曲家に委嘱するケースは、この時期も多彩に展開された。東京交響楽団は、94年に秋山和慶とシェーンベルクの《モーゼとアロン》を日本人スタッフで上演して20世紀音楽上演の重要な一頁を飾ったが、新作初演にも積極的で、92年に諸井誠の《協奏交響曲第三番「神話の崩壊」》を委嘱初演した。新星日響は、一柳の祝典曲《エクジステンス》(89)や石井眞木の《碎動鬼》(89)をはじめ委嘱作品を継続的に生んだ。新日フィルと東響も定期的に新作を委嘱初演している。この種のコンサートは、オーケストラ側にとっては、自らの経済的マイナス面を覚悟の上での企画であり、新作ばかりでなく、楽団側の価値判断で再演の要ありと決定した旧作の再演も重ねられた。たとえば都響による「日本の作曲家シリーズ14」(1993)では、別宮貞雄の三作品、《交響曲第三番・春》(84)、《ヴァイオリン協奏曲》(69)、《交響曲第四番・夏1945年》が並べられ演奏されたのであり、こうした大家の軌跡をたどる企画は、戦後音楽を再考しようとする世紀末の時代全体の傾向にも合致し、幅広い聴衆に邦人作品をアピールする結果となった。

1988年創設の「オーケストラ・アンサンブル金沢」(OEK)は、指揮者岩城宏之の際立ったプロデュース手腕と運営能力によって、国際的水準を保ちつつ、多彩な活動展開をしつづけた。専属作曲家による現代曲委嘱初演制度(コンポーザー・イン・レジデンス)を実施し、

岩城からの個人委嘱も含めて、一柳慧、高橋悠治、新実徳英、西村朗、湯浅譲二、藤枝守、猿谷紀郎、田中カレン、藤家溪子、菊池幸夫、石井眞木、近藤譲、野平一郎、細川俊夫、金子仁美、一ノ瀬トニカ、山口恭子、武満徹、黛敏郎、池辺晋一郎、林光、江村哲二、松村禎三、三善晃ら、若手から巨匠までの幅広い年齢層の作品を初演している。

OEK から藤家溪子（1963—）への委嘱作品である《思いだす ひとひとのしぐさを》（94）は、プリミティブであるがゆえに静かな精神風景と雑多な想念を自在に行き来する、柔軟なテクスチュアで進行する。金管楽器の咆哮、弦楽器のゆるやかなトレモロ、木管楽器の叙情的でのびやかなモチーフなどが、多様式的にマルチ・カルチュラルに紡がれ、めくるめく乱反射の世界を作り出す。しかしながらその多面的な光の照射に迷いはなく、どの部分も明晰な響きをたたえている。この作品は第43回の尾高賞を受賞した。

大都市では、行政的支援の有無にかかわらず、プロフェッショナルな管弦楽団が設立されて委嘱を行う例が現われた。大阪センチュリー交響楽団は1989年に設立され、團伊玖磨の《飛天撩乱》（91）、三木稔の《舞》（92）、一柳慧《交響曲第四番「蘇る記憶の彼方へ」》（95）の委嘱初演、「なみはや国体」のための徳山美奈子への委嘱作品《大阪素描》（97）の録音などを行っている。愛知県では、「ナゴヤシティ管弦楽団」として1983年に設立された管弦楽団が、97年より「セントラル愛知交響楽団」と名称変更し、99年に松尾葉子を常任指揮者に迎えた（2004年まで）が、松尾時代には、荒尾岳児《鼓の管弦楽のための「風の心臓」》（2001）、水野みか子《琵琶の管弦楽のための「光の扉へⅡ」》（2002）を委嘱初演した。

5-4. 地域に結びついた新作管弦楽委嘱

国土庁や自治省との結びつきの中で各地方公共団体によるホールがあいついで新設されたが、ホール運営にまつわる自主企画・制作は、各地域の聴衆の嗜好や地元音楽家・実演家の特性と創作界の問題意識とのバランスの上で多くの問題をかかえた。オペラが地域の話題や伝説によってわかりやすい物語を打ち出したばかりでなく、管弦楽の分野でも地域性を生かした作品も生まれた。こうした、地域に根ざした制作は、東京とは異なる価値観での委嘱を促した。

限られた予算の中で創作を振興しようという意図で、複数ホールの連携企画も奨励された。いずみ・紀尾井・しらかわホールによる3ホール共同委嘱シリーズは2000年から2002年に企画され、各ホールの所在地に関わる作曲家への委嘱も実現された。

地方公共団体が新作管弦楽を委嘱した例として、京響が演奏するための京都市による委嘱シリーズ「京都をイメージする音楽」があり、この時期には、「東京現代音楽祭」で再演された北爪道生の「オーケストラのための《昇華》(90) やオルレアン音楽祭で再演された松平頼則の《時の流れの中の二つのエピソード》(95)のほか、山本純ノ介《伽楼羅—黎明の響》(91)、伊東乾《天涯の碑》(92)などが生まれた。

猿谷紀郎の《ゆらら おりみだり Fractal Vision》は1993年に京都市交響樂團によって初演され、第43回尾高賞作品となった。この作品は、複数のパートが激しいアタックでぶつかりあいながらも、持続音やトレモロによって響きの残像を描いていく。そのプロセスによって、幾つもの玉が優雅に触れ合い、その後に穏やかな曲線を形成していく軌跡が描かれる。

1989年は全国で市制百周年を記念する催事が行われ、水戸市の市制

施行百年記念と佐賀市市制百周年記念には、合唱と管弦楽を含む新作として、それぞれ、池辺晋一郎の交響詩《水戸——水が巡る》(89)と富永みさをの《佐賀、輝ける我がふるさと》(89)が委嘱初演された。京都市交響楽団により96年に委嘱初演された藤井園子の《空華》は、京都コンサートホールのパイプオルガンの特質である伝統邦楽器のストップを使う。

「大阪永久平和祈年祭典」は、宗教各派の連帯で1980年から続けられ、仏教、キリスト教、イスラム教などそれぞれの宗教に伝わる音楽の披露と組み合わせて、新作初演を行った。鈴木英明《声明レクイエム》(89)、西村朗の『暁の音楽』(91)や中西覚《レクイエム／明日へ》(93)はここで初演された。

阪神大震災後の鎮魂と銘打って、合唱とオーケストラで初演された《折り／1・17》(1996)は、震災体験を綴った小学生の5篇の詩に、4人の作曲家が別々に作曲し、交響組曲としてまとめられたものである。その4人は、野田燎、中村滋延、大前哲、矢野正文であるが、恐ろしい地鳴りや不条理な感情、自然の脅威の前に無力さ、鎮魂などが音楽の主題となり、それぞれの作曲家のスタイルで描かれた。

5-5. 「オーケストラ・プロジェクト」／現音「現代の音楽展」／他

作曲家たちの自主的な活動によってオーケストラ作品を発表することは、経済的負担も大きく、とりわけ地方にあっては決して多くないが、それでも連続的に新作初演を続けているグループもある。

「オーケストラ・プロジェクト」は、第6回の1989年以降は、毎回、東京交響楽団が演奏を担当している。89年から2000年の間に、三枝成章《ORCHESTRA '89》(89)、吉崎清富の《新しい天地》(90)、松永通温《ピアノとオーケストラのための切絵図》(90)、岡坂慶紀《オーケストラ

のための「憬」》(90)、金田潮児《オーケストラのための「輪廻」——独奏尺八パートを含む》(92)、松平頼暁《ピアノとオーケストラのためのレヴオリューション》(92)のほか、伴谷晃二《風の環礁》(93)、遠藤雅夫《牧歌の終りに》(93)、本間雅夫《サウンドシフト No.5》(95)、松平頼則《オーケストラと舞楽による「春鶯囀」》(96)、柳田孝義《歳時記抄——クラリネットとオーケストラのための》(97)、石原忠興《コレオグラフィ》(98)、小鍛冶邦隆《愛の歌Ⅱ——ピアノ独奏とオーケストラのために》(99)、矢内和三《幻想的序曲》(2000)などが発表された。このシリーズのおおまかな傾向として、90年代前半にはクラスターの書法を各作曲家が模索したのに対し、90年代の終わりころには、モチーフ的なものやマイクロポリフォニーが目立つようになった、とすることができる。

伴谷の《風の環礁》は、チベットの仏教壁画マンダラへの作曲家の興味を反映し、繊細な線の集積からクラスターへの道のりを、カオスの生成と形成として描いていく作品であり、この作品と同じ回に初演された他の作曲家—遠藤雅夫、柳田孝義、田中利光—とともに、クラスターの諸相をオーケストレーションで個性化しようとするスタイルを持っている。

現音による「現代の音楽展」の「オーケストラの夕べ」では、戸田邦雄の《大河の歌（洞庭双恋譜）》(89)、小鍛冶邦隆の《オーケストラのための「愛の歌」》(91)、南聡の《彩色計画V・vol.17-5》(91)、夏田鐘甲の《祝典序曲》(ソウルで91年に初演ののち、93年に日本初演)、福士則夫(1945-)の《星々の降りそそぐ秋へ》(93)、小山薫(1955-2006)の《Sinfonia Concertante》(96)、村雲あや子(1949-)の《Cosmic Landscape》(96)など充実した作品が継続的に演奏された。

このうち、小鍛冶邦隆(1955-)の《オーケストラのための「愛の

歌』は、緻密によくかき込まれた書法と、後期ロマン派ふうとも形容される優美な全体像で高く評価された。管弦楽と合唱のための交響曲《ホーマ》(94) などとともに手堅い書法が伺える。小鍛冶は、アンサンブル COrMeT などでの指揮活動やわかりやすい音楽分析書等の執筆活動でも多才ぶりを発揮している。2003年の「現代の音楽展——室内オーケストラの領域Ⅲ」では、小鍛冶の《16奏者のための「ドゥブル・レゾナンス」》のほか、福士則夫の《花降る森》、小山薫《ロンド・アラベスク》、本田祐也《Chamber orchestra in CHING-DONG Stadium》(以上、2003) をとり上げて指揮し、その演奏会は第3回佐治敬三賞を受賞した。

東京以外でもグループを作って管弦楽作品発表の機会を作る活動が指摘できる。

たとえば、名古屋音楽大学作曲科教員演奏会は基本的に室内楽発表の会を継続させているが、1992年には、川島博、小桜秀爾、村瀬健太郎、田頭優子、依田光正の管弦楽作品が初演された。

「グループ〈炎〉」は、堀田秀雄らが中心となって70年代から活動を重ねて、管弦楽作品のみを発表しつづけている京都のグループだが、ここで作品発表をする作曲家には愛知芸大出身者も少なくない。安村好弘、草野次郎、藤井園子、柱本優らのほか斉木由美も《ことばの雫》(93) を発表している。

大阪では、長く創作活動を展開した作曲家として、松下眞一(1922—90)と辻井英世(1933—)が活発だった。辻井は、還暦記念コンサートで《夏の夜はまだ宵ながら一笛、鼓と室内オーケストラのための》(93)、「愛知シンフォニエッタ」の第1回演奏会では《シニフィエンヌ》を発表している。

京都での継続的委嘱シリーズとしては「グリーンコンサーツ」がイ

ンパクトを持った。「グリーンコンサーツ」は、1991年から2001年にかけて、音楽の創作・演奏・公演を通じて地球のみどり、ひいては地球環境問題への関心を喚起する目的でプロデュースされた。主催は「22世紀クラブ」（代表：吉竹達雄）で、ここでは、学生オーケストラの支援や若手作曲家への管弦楽、室内楽、オペラの委嘱初演が実現された。作曲家は単に作品を委嘱されるだけではなく、リハーサルから本番までのスケジューリングや運営、さらにプロデュースまでを含めて体験することになる。このプロデュースから生まれた藤井喬梓の管弦楽曲《薔薇の夜》(93)では、舞台両面や客席に金管楽器を配置し、合奏協奏曲ふうのモチーフと、トゥッティによる短時間での強弱変化による咆哮的效果とが交互に出現し、未知世界としての宇宙ないしは地球誕生のイメージが、未形成のパッセージによって表現される。このシリーズでは、ほかに藤家溪子の管弦楽曲《翡翠の海のパノラマ》(93)、南聰のアンサンブル作品《感染記号（六花Ⅱ）～地球防衛軍の歌を伴う》(93)、徳山美奈子《コンチェルト・リトゥミカ～打楽器と管弦楽のために》(99)などが初演された。徳山がウィーン国際作曲コンクールで1位を獲得した《メメント・モリ》(97)の日本初演もここで行われた(99)。

注

- 注1 Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique. パリの現代美術館ポンピドゥーセンターの音楽部門として1977年に設立された、音楽と科学の高等研究機関。建物完成に先立って74年から、ピエール・ブレーズのもと、音楽と科学の高等研究機関として活動を展開している。92年にロラン・ベイルに所長が交替するとともに、高度なコンピュータ・プログラムをパソコンで個人が簡単に使うことができることをめざして、「普及啓蒙」へと活動方針を転換し、技術開発や講習会を継続している。こうした方向転換によって、90年代

後半には、日本でも Ircam のシステムを使う音楽家が急速に増えた。2006年からは、フランク・マウルナーが所長となった。なお、Forum をはじめとする開かれた研究所として、ペイル時代以降は小文字混じりの表記 Ircam を使用しているが、本文では日本で普及している表記に従い、全文字大文字表記としている。<http://www.ircam.fr>

90年代の Ircam については以下を参照されたい。水野みか子「芸術見本市 Ircam のソフトウェア開発と〈gestural instrument〉の独自性」『音楽芸術』1996年10月号所収。